

**Małgorzata Ciepluch\***

**MUZYKA GENEROWANA PRZEZ PROGRAMY KOMPUTEROWE  
(*COMPUTER-GENERATED MUSIC*) JAKO PRZEDMIOT  
PRAWNOAUTORSKIEJ OCHRONY W DOKTRYNIE I PRAWIE POLSKIM  
ORAZ DOKTRYNIE I PRAWIE KRAJÓW ANGLOSASKICH**

**Streszczenie**

W artykule omówiony zostaje problem objęcia ochroną prawnoautorską utworów generowanych (ang. *computer-generated works*) bądź współtworzonych komputerowo (ang. *computer-assisted works*). Programy komputerowe są obecnie jednym z głównych narzędzi współczesnych kompozytorów, co więcej, znaczna część współczesnej muzyki poważnej i rozrywkowej tworzona jest lub współtworzona przez program komputerowy. W świetle ustawy o prawie autorskim i prawach pokrewnych z dnia 4 lutego 1994 r. (Dz.U. 1994 nr 24 poz. 83) ochroną prawnoautorską obejmowane są utwory będące efektem pracy twórczej człowieka, co prowadzi do konstatacji, że utwory generowane przez programy komputerowe z takiej ochrony nie korzystają. Rodzi się więc pytanie, czy przypadkiem otaczająca nas muzyka nie jest nieobjęta ochroną prawnoautorską i zasila domenę publiczną. Z drugiej strony, wiele krajów anglosaskich przyznaje prawa autorskie do utworu generowanego komputerowo osobom obsługującym taki program. W artykule zajmę się przeglądem rozwiązań prawnych dotyczących praw autorskich do utworów generowanych komputerowo, przedstawię koncepcje mające na celu odnalezienie odpowiedzi, kto powinien być podmiotem praw autorskich takich utworów, a na

---

\* mgr Małgorzata Ciepluch, Katedra Teorii i Filozofii Prawa Wydziału Prawa i Administracji Uniwersytetu Gdańskiego, adres e-mail: [actaiuris@wpiaus.pl](mailto:actaiuris@wpiaus.pl)

końcu podejmę próbę dowiedzenia, że w sytuacji obowiązywania obecnej ustawy o prawie autorskim i prawach pokrewnych objęcie ochroną utworów generowanych komputerowo jest możliwe na podstawie analogii do praw autorskich przyznawanych autorom niektórych utworów fotograficznych.

**Słowa kluczowe:** *computer-generated works*, *computer-assisted works*, autor, utwór, współtwórczość

## Wstęp

Robert Barr swoje wystąpienie w 1991 r. podczas WIPO Worldwide Symposium on the Intellectual Property Aspects of Artificial Intelligence w Stanford rozpoczął od słów: „prawnicy, przygotujcie się na dwudziesty pierwszy wiek”<sup>1</sup>. Od lat siedemdziesiątych bowiem udział w akcie twórczym robotów, maszyn i komputerów zmieniał się z literackich fantazji w rzeczywistość. Implikowało to podjęcie dyskusji w doktrynie dotyczącej problematyki praw autorskich związanych z utworami generowanymi komputerowo (ang. *computer-generated works*)<sup>2</sup>. Prawdziwy jej rozkwit miał miejsce w latach dziewięćdziesiątych. Z nieznanymi mi powodów dyskusja ta ominęła Polskę. Również w zakresie tworzenia prawa (tj. ani w trakcie uchwalania ustawy o prawie autorskim i prawach pokrewnych z dnia 4 lutego 1994 r., dalej PrAut, ani przy jej późniejszych nowelizacjach) nie odniosła się bezpośrednio do problematyki<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> R. Barr, *Computer-Produced Creations*, w: *WIPO Worldwide Symposium on the Intellectual Property Aspects of Artificial Intelligence*, Stanford 1991, s. 256.

<sup>2</sup> W tekście, pisząc o utworach generowanych przez programy komputerowe, będę posługiwać się skrótem CGW.

<sup>3</sup> P. Gyertyanfy stawia tezę, że bierność legislacyjna (problem braku regulacji nie dotyczy jedynie Polski) wynika też ze strachu przed Innym – inteligentną maszyną, która przecież w niejednym filmie doprowadziła do zagłady świata (P. Gyertyanfy, *Copyright Protection of Computer – Produced Creations*, w: *WIPO Worldwide Symposium on the Intellectual Property Aspects of Artificial Intelligence*, Stanford 1991, s. 230). Zanim więc przejdę do rozważań prawnych, niech za socjologiczny przykład – anegdotkę posłuży historia programu Emily Howell autorstwa Davida Cope’a. Program ten jest rozwinięciem algorytmu. Podczas koncertu w Santa Cruz publiczność słuchała utworów Emily przekonana, iż są one dziełem człowieka. Jeden z profesorów po koncercie stwierdził, że słuchanie jej utworów było „najbardziej wzruszającym doświadczeniem w jego życiu”. Ten sam profesor, który pół roku później słuchał utworów Emily, poinformowany przez organizatorów, iż ma do czynienia z dziełami stworzonymi przez maszynę, stwierdził, że to owszem ładne utwórki, ale brakuje w nich serca i duszy. Orkiestry poinformowane, iż mają wykonać utwór wygenerowany komputerowo, odmawiały współpracy, zaś wytwórnia zrezygnowała z podpisaniem z Cope kontraktu fonograficznego (R. Blistein, *Triumph of the Cyborg Composer*, Pacific Standard 2010, <https://psmag.com/triumph-of-the-cyborg-composer-620e5aead47e#.xq7td4jxl> (dostęp 20.06.2016)).

Problem wydaje się błahy i wydumany, dopóki przez pojęcie „utworów generowanych komputerowo” rozumiemy pracę *Google Translatora* i innych programów – zazwyczaj ułomnych, których prace rzadko kiedy doczekują się upublicznienia (chyba że w celach rozrywkowych). Tymczasem sztuczna inteligencja istnieje na niwie sztuki muzycznej od prawie 30 lat i w chwili obecnej korzystanie z jej pomocy jest powszechne. Zdecydowana większość tzw. muzaków (tapet dźwiękowych znanych jako *elevator music*, *marketing music*), niewymagających podkładów muzycznych do filmów (np. instruktażowych, erotycznych), czy też muzyki techno to utwory generowane komputerowo. Zadaaniem „kompozytora” jest wpisanie do programu odpowiednich komend, np. podanie tempa, tonacji, nastroju, instrumentarium<sup>4</sup>. Sztuczna inteligencja szczególnie miejsce odgrywa w procesie edukacji muzycznej. Programy takie jak *Impro Visor*, *Riff Jr*<sup>5</sup> „tworzą” improwizacje jazzowe do podanych przebiegów harmoniczných, dzięki czemu uczniowie mogą śledzić zasady ich budowania w sposób charakterystyczny dla danego gatunku muzycznego czy też poznawać rozwiązania melodyczne dla specyficznych połączeń akordowych. Inne programy, takie jak *Band-in-a-Box*, generują samodzielnie podkłady muzyczne (linię perkusji, kontrabas, fortepianu, gitary, a czasem nawet sekcji dętej) do podanego przebiegu harmonicznego, co zastępuje młodym jazzmanom akompaniujący zespół muzyczny. Programy, takie jak *Cubase* czy *Logic Pro*, to podstawowe narzędzia współczesnego<sup>6</sup> kompozytora, jeszcze bardziej podstawowe niż papier nutowy i ołówki.

Celem artykułu jest przedstawienie rozwiązań prawnych dotyczących ochrony praw autorskich do utworów generowanych komputerowo, ukazanie koncepcji mających na celu odnalezienie odpowiedzi, kto powinien być podmiotem praw autorskich takich utworów oraz próba odpowiedzi na pytanie, czy rzeczywiście polskie ustawodawstwo wyklucza utwory generowane przez programy komputerowe spod prawnautorskiej ochrony. W swojej pracy odnosić się będę przede wszystkim do źródeł anglojęzycznych. Ważnym tekstem

---

<sup>4</sup> Tak działają np. programy *Cubase* czy *LogicPro*, choć należy od razu podkreślić, że automatyczne generowanie utworów to jedynie wycinek ich możliwości. W wielu przypadkach utwory na nich tworzone są efektem pracy twórczej kompozytorów.

<sup>5</sup> Pełna nazwa: Recombinant Improvisations from Jazz Riffs, zob. J. Gillick, *A Clustering Algorithm for Recombinant Jazz Improvisations*, Middleton 2009, s. 3 i n., [http://wescholar.wesleyan.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1344&context=etd\\_hon\\_theses](http://wescholar.wesleyan.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1344&context=etd_hon_theses) (dostęp 20.09.2015).

<sup>6</sup> Przez słowo „współczesny” rozumiem kompozytorów tworzących w obecnych czasach, czyli zarówno kompozytorów muzyki poważnej, jak i rozrywkowej.

poruszającym problematykę własności intelektualnej utworów generowanych komputerowo jest publikacja pokonferencyjna Światowej Organizacji Własności Intelektualnej (WIPO) pod tytułem *WIPO Worldwide Symposium on the Intellectual Property Aspects of Artificial Intelligence*, z 1991 r. Odnosić się również będą do artykułów specjalistycznych, m.in. *Readings in Music and Artificial Intelligence* E.R. Mirandy, *Live Coding the Law: Improvisation, Code and Copyright, Computer Music* M. Zelinger, *MIDI Files: Copyright Protection for Computer-Generated Works* Ch.P. Badavasa. Praca w pewnym zakresie będzie mieć charakter prawnoporównawczy, koncentrujący się na zestawieniu rozwiązań prawnych właściwych dla krajów anglosaskich z ustawodawstwem polskim. Szczególny nacisk zostanie położony na poglądy doktryny, które wywarły wpływ na ukształtowanie się anglosaskich rozwiązań w zakresie ochrony prawnoautor-skiej programów generowanych przez programy komputerowe.

Niniejsza praca powstała podczas pobytu na stypendium naukowym w Wielkiej Brytanii, sfinansowanym ze środków Uniwersytetu Gdańskiego, i została stworzona w dużej mierze w oparciu o źródła znajdujące się w Business and IP Centre w The British Library w Londynie.

### **Sztuka generatywna. Muzyka generowana komputerowo (computer-generated music)**

„Sztuka generatywna to każda praktyka artystyczna, w której artysta korzysta z systemu, np. reguł naturalnego języka, programu komputerowego, maszyny lub innego proceduralnego<sup>7</sup> wynalazku, który podczas pracy korzysta z pewnego stopnia autonomii wpływającej lub skutkującej na ostateczny kształt dzieła”<sup>8</sup>. Kluczowe jest, by autor w procesie twórczym oddał część pracy systemowi. Na niwie muzycznej, a konkretnie na niwie muzyki generowanej komputerowo, zjawisko zaczęło kiełkować w latach pięćdziesiątych ub. wieku, kiedy komputer o nazwie CSIRAC zadebiutował jako wykonawca, odtwarzając publicznie popularny *Colonel Bogey March* z kodu komputerowego. Krokiem w kierunku „tworzenia” muzyki była działalność kompozytora Gottfrieda Michaela Koeniga, który

<sup>7</sup> W znaczeniu: wynalazku działającego wg określonej procedury.

<sup>8</sup> P. Galanter, *What is Generative Art? Complexity Theory as a Context for Art Theory*, referat wygłoszony podczas XV Generative Art International Conference, Generative Design Lab, Milan 2003, [http://www.philipgalanter.com/downloads/ga2003\\_paper.pdf](http://www.philipgalanter.com/downloads/ga2003_paper.pdf) (dostęp 4.06.2016).

napisał dwa programy: *Project 1* w roku 1964 oraz *Project 2* w roku 1966, tworząc podwaliny programów komponujących w oparciu o modele matematyczne (algorytmy)<sup>9</sup>. Lata osiemdziesiąte to rozwój języków programowania programów muzycznych, np. *Max/MSP*, *SuperCollider*, *Csound*, *Pure Data (Pd)*, *Keykit*, *ChucK*. Obecnie na rynku funkcjonuje wiele programów generujących muzykę, aczkolwiek nie jako autonomiczną całość, a jedynie koncentrujące się na tworzeniu jej elementów (np. warstwy harmonickej, rytmicznej bądź melodycznej). Jednym z najpopularniejszych, używanych bardzo często w edukacji, jest *Band-in-a-Box*, który tworzy samodzielnie improwizacje jazzowe oraz podkłady muzyczne (akompaniamenty), głównie w celach edukacyjnych (podkłady zastępują uczniom grę zespołu towarzyszącego). Podobną funkcję pełni *ImproVisor* – program nastawiony przede wszystkim na generowanie jazzowych improwizacji. Dzięki temu adept sztuki jazzowej może się dowiedzieć, jakie zwroty melodyczne może zastosować w konkretnym przebiegu harmonicznym. Większość programów do tzw. tworzenia i edycji muzyki posiada w sobie funkcje stwarzające możliwość wygenerowania przez program elementów muzycznych. Na przykład program *Logic Pro X* ma funkcję *Drummer*, która „generuje profesjonalnie wyprodukowane, realistyczne ścieżki perkusyjne, które reagują na polecenia żywego muzyka”<sup>10</sup>.

Wśród programów generujących autonomiczną muzykę artystyczną (CGW) najważniejsze to *Emilly Howell*, *Iamus* oraz *Melomics109*. Na rynku dostępne są płyty CD stworzone przez *Emilly*: *From Darkness, Light* z 2010 r. oraz *Breathless* z 2012. W roku 2012 również komputer *Iamus* wydał debiutancką płytę, skromnie tytułując ją swoim imieniem. Kompozycje *Emily* i *Iamusa* są wykonywane obecnie przez filharmonie na całym świecie, włączając *London Philharmonic Orchestra*<sup>11</sup>. Z kolei program *Melomics109* specjalizuje się w muzyce rozrywkowej<sup>12</sup>. Jego pierwsza płyta *Omusic* ukazała się w 2014 r. i dostępna jest w internecie na licencji Creative Commons. Powyższe programy nie zostały wprowadzone

<sup>9</sup> Informacja pochodzi ze strony domowej kompozytora <http://www.koenigproject.nl/indexe.htm> (dostęp 10.11.2015).

<sup>10</sup> <http://www.apple.com/pl/pr/library/2013/07/16Apple-Unveils-Logic-Pro-X.html> (dostęp 20.06.2016).

<sup>11</sup> S. Smith, *Iamus: Is this the 21st century's answer to Mozart?*, BBC News 2013, <http://www.bbc.com/news/technology-20889644> (dostęp 4.06.2016).

<sup>12</sup> B. Ball, *Artificial music: The computers that create melodies*, BBC News 2014, <http://www.bbc.com/future/story/20140808-music-like-never-heard-before> (dostęp 19.07.2015).

na rynek, tak więc nie znajdują się one w powszechnym użyciu. Sytuacja może się jednak w najbliższej przyszłości zmienić z uwagi na zapowiadane przez firmę Google wprowadzenie w ramach projektu *Magenta* powszechnie dostępnych programów generujących sztukę, w tym muzykę<sup>13</sup>. Szczęśliwie, zaprezentowany przez twórców pierwszy utwór wygenerowany przez program nie przedstawia zbyt wysokiej jakości artystycznej.

### Ustawodawca wobec muzyki generowanej komputerowo

Problematyka praw autorskich do muzyki generowanej komputerowo, a więc do muzyki, która w całości bądź części jest rezultatem pracy programu komputerowego, nieobjęta konwencją berneńską, doczekała się na świecie różnych regulacji, bądź też nie doczekała się regulacji w ogóle. Polski ustawodawca, obejmując ochroną jedynie „przejawy działalności twórczej o indywidualnym charakterze”, będące obowiązkowo efektem pracy człowieka, wykluczył możliwość objęcia ochroną kompozycji muzycznych – czy też szerzej, jakichkolwiek utworów niebędących efektem działań człowieka<sup>14</sup>. Stanowisko doktryny odnośnie do tej materii jest jednolite. J. Barta i R. Markiewicz piszą wprost, że „Świadczenie o charakterze twórczym może być wniesione tylko przez człowieka. Odwołanie się do rezultatów pracy człowieka stawia poza zakresem autorskoprawnej ochrony efekty działania zwierząt czy przyrody. Podobnie produkty całkowicie zautomatyzowanych maszyn”<sup>15</sup>. Do powyższej kwestii odnosi się również D. Flisak, który twierdzi:

Powszechne wykorzystanie komputerów w procesie twórczej kreacji (z ang. *computer assisted creativity*) może niekiedy utrudniać rozstrzygnięcie, czy ostateczny efekt takiego tworzenia należy przypisać ludzkiemu intelektowi, czy też technicznej sprawności maszyny. Z jednej strony jest oczywiste, że posłużenie się oprogramo-

<sup>13</sup> Zob. P. Kościelniak, *Sztuczna sztuka*, „Rzeczpospolita” 24.05.2016, <http://www.rp.pl/Nowe-technologie/305249899-Sztuczna-sztuka.html> (dostęp 20.06.2016), <http://magenta.tensorflow.org/welcome-to-magenta> (dostęp 20.06.2016).

<sup>14</sup> Zob. *Ustawa o prawie autorskim i prawach pokrewnych. Komentarz*, red. E. Ferenc-Szydełko, Warszawa 2011, s. 13; M. Późniak-Niedzielska, A. Niewęglowski, *Wprowadzenie. Pojęcie utworu*, w: *System Prawa Prywatnego t. 13. Prawo autorskie*, red. J. Barta, R. Markiewicz, Warszawa 2013, s. 9; D. Flisak, *Komentarz do art. 1 ustawy o prawie autorskim*, w: *Prawo autorskie i prawa pokrewne. Komentarz*, red. M. Bukowski, LEX 2015.

<sup>15</sup> *Prawo autorskie i prawa pokrewne. Komentarz*, red. J. Barta, R. Markiewicz, LEX 2011.

waniem – zarówno powszechnie dostępnym, jak i specjalnie stworzonym – w celu napisania tekstu czy stworzenia muzyki nie może stać na przeszkodzie zakwalifikowaniu jako utworów powstałych w ten sposób tekstu czy muzyki. W takich sytuacjach rola oprogramowania wyczerpuje się w funkcji technicznego środka prowadzącego do uewnętrznienia określonej idei (z ang. *computer aided works*). Z drugiej jednak strony faktyczne zastąpienie człowieka przez maszynę, np. przez wykorzystanie translatorского oprogramowania do przetłumaczenia tekstu, nie będzie prowadziło do powstania utworu, gdyż końcowy efekt w postaci tłumaczenia nie będzie pochodną wysiłku ludzkiego intelektu, lecz zautomatyzowanej logiki (z ang. *computer generated works*). Należy liczyć się z tym, że coraz powszechniejsze wykorzystanie programów komputerowych będzie sprzyjać większej liczbie przypadków łączenia wysiłku ludzkiego ze sprawnością maszyn, co może doprowadzić do istotnych trudności w identyfikacji rzeczywistego twórcy utworu<sup>16</sup>.

Ustawa o prawie autorskim i prawach pokrewnych nie zna terminu „muzyka generowana komputerowo”, w żadnym miejscu się do niego nie odnosi. Uzasadnione byłoby więc przypuszczenie, że tego typu twórczość nie jest utworem w rozumieniu art. 1 PrAut i nie korzysta z prawnoautorskiej ochrony.

Odmienne sprawa kształtuje się w niektórych krajach anglosaskich. Zgodnie z brytyjskim art. 48 *Copyright, Design and Patents Act* oraz nowozelandzkim art. 2 ust. 1 *Copyright Act* programem generowanym komputerowo jest utwór, który został w całości stworzony przez komputer i którego człowiek nie współtworzył<sup>17</sup>. W Wielkiej Brytanii i Irlandii, w krajach Południowej Afryki<sup>18</sup> oraz w Hongkongu<sup>19</sup> właścicielem utworu generowanego komputerowo jest „osoba, która podjęła działania aby taki utwór powstał”<sup>20</sup>.

---

<sup>16</sup> D. Flisak, *Komentarz do art. 1...*

<sup>17</sup> „Computer-generated in relation to a work, means that the work is generated by computer in circumstances such that there is no human author of the work” – brzmienie artykułów w obu ustawach jest identyczne.

<sup>18</sup> M. Perry, T. Margoni, *From Music Tracks to Google Maps: Who Owns Computer-generated Works?*, „Law Publications” 2010, nr 27, s. 3.

<sup>19</sup> D. Glasser, *Copyrights in Computer-Generated Works: Whom, if Anyone, Do We Reward?*, „Duke Law & Technology Review” 2001, nr 24, s. 4.

<sup>20</sup> Zob. m.in. Copyright, Design and Patents Act, U.K. 1988 (c. 48 „the person by whom the arrangements necessary for the creation of the work are undertaken”), art. 1, s. 9(3); South Africa Copyright Act, No. 98 of 1978, art. 1 h Copyright Act Nowej Zelandii, 1994/143, art. 5 ust. 2 lit. a; w ww. ustawach definicja brzmi tak samo: „in the case of a literary, dramatic, musical, or artistic work that is computer-generated, the person by whom the arrangements necessary for the creation of the work are undertaken”.



Wydawać by się mogło, że mamy do czynienia z sytuacją skrajnych rozbieżności legislacyjnych – sytuacją niebezpieczną z punktu widzenia artysty, w której „jego”<sup>21</sup> dzieła są przedmiotem prawnoautorskiej ochrony w jednym kraju, a w innym już nie, ze wszystkimi konsekwencjami – majątkowymi i osobistymi. P. Samuelson zauważa, że w dzisiejszych czasach, nastawionych na czerpanie zysku z własności intelektualnej, pozostawienie utworów generowanych komputerowo w domenie publicznej mija się z celem i tworzy pole do nadużyć, gdzie każdy z użytkowników programu będzie zatajać fakt wkładu sztucznej inteligencji i przypisywać go własnym działaniom. Podkreśla dodatkowo, że przedmiotem pytania powinna być nie kwestia „czy”, tylko „komu” przyznać prawa autorskie w przypadku utworów generowanych komputerowo<sup>22</sup>.

### **Autorstwo utworu generowanego komputerowo**

Poszukując odpowiedzi na pytanie, czy i komu przyznać prawa autorskie do CGW, w pierwszej kolejności przychodzi na myśl koncepcja, którą na potrzeby niniejszej pracy nazwę „koncepcją utworu zależnego”. Polega ona na przekonaniu, że utwór generowany przez komputer jest pochodną kodu wprowadzonego przez programistę<sup>23</sup>. Oznacza to, że program dokonuje swoistej adaptacji, tj. przekształca na język muzyczny informacje zawarte w komputerowym kodzie. Jest więc opracowaniem – utworem zależnym programu komputerowego. Taki utwór niewątpliwie stanowi efekt wkładu twórczego programisty, tak więc podmiotem praw autorskich w zakresie „współautorstwa” utworu powinien zostać twórca programu komputerowego. Pozostawiając poza dyskusją całkowicie zgodne stanowisko, że zamieszczony w programie kod jest utworem w rozumieniu prawa autorskiego, należy się zastanowić, kto na gruncie takiej koncepcji mógłby stać się autorem utworu zależnego – dzieła muzycznego. W świetle polskiego prawa – nikt. Autor utworu samoistnego, programista, wprowadzając program do obrotu, zgadza się i liczy z tym, że utwory zależne będą tworzone i rozpowszechniane – to cel istnienia takiego programu. Autor (programista) pobiera również stosowne wynagrodzenie za rozpowszechnianie utworów zależnych – dzieł muzycznych.

<sup>21</sup> W rozumieniu – wygenerowana na jego komendę.

<sup>22</sup> P. Samuelson, *Allocating Ownership Rights in Computer-Generated Works*, University of Pittsburgh Law Review 1985, t. 47, nr 1185, s. 1224.

<sup>23</sup> Taki pogląd przedstawiają m.in.: M. Perry, T. Margoni, *From Music Tracks...*, s. 6; D. Glasser, *Copyrights in computer-generated...*, s. 3; P. Gyertyanfy, *Copyright Protection...*, s. 233.



Użytkownik musi bowiem taki program zakupić. Utwór samoistny (program komputerowy) jest rezultatem pracy twórczej człowieka, a utwór zależny (dzieło muzyczne) jest już rezultatem pracy programu.

Druga koncepcja, zbliżona do stanowiska polskiej doktryny, to przekonanie, że utwory tworzone przez programy komputerowe nie mogą być objęte ochroną z uwagi na ich nietwórczy charakter. Wszystkie są wynikiem podążania programu za algorytmem, są zautomatyzowane, a co za tym idzie – efekt ich pracy nie jest ani oryginalny, ani nie może posiadać indywidualnego piętna twórcy<sup>24</sup>.

Problematyczne jednak okazało się, że poza nielicznymi wyjątkami utwory generowane komputerowo są efektem „współtwórczości” programu oraz osoby obsługującej program. Mając na uwadze stopień interwencji człowieka w powstanie takiego utworu, doktryna anglosaska wprowadziła dla CGW specjalne kategorie. M. Perry i T. Margoni w artykule pt. *From Music Tracks to Google Maps: Who Owns Computer-generated Works?* przedstawiają pogląd, że utworem generowanym komputerowo jest tylko takie dzieło, które powstaje bez bezpośredniej ingerencji człowieka (*no direct human intervention*)<sup>25</sup>. Na niwie sztuki muzycznej będzie to z pewnością przypadek programów *Emily Howell*, *Iamus* i *Melomic109*. Niemniej, jak już wspomniałam, twórcy powyższych programów nie wprowadzili na rynek, tak więc nie znajdują się one w powszechnym użyciu. Znacznie częstszym przypadkiem są utwory, nazwane przez anglosaską doktrynę „współtworzone komputerowo” (ang. *computer-assisted work* – CAW)<sup>26</sup>. Określa się nim utwory, w których sztuczna inteligencja programu jest narzędziem w rękach kompozytora. Jest to również przypadek najbardziej niejasny i kontrowersyjny. Dobrym przykładem tego typu twórczości stanowi działalność użytkowników programów *Cubase* czy *LogicPro*. Mogą one być narzędziem do skomponowania symfonii, której zdecydowana większość elementów jest wynikiem twórczej działalności autora, a program to jedynie pomoc do wyrażenia idei artysty – wykonuje jego „komendy”; przyrównując obrazowo – jest pracownikiem technicznym, który buduje instalację artystyczną – utwór artysty. Istnieje jednak również możliwość zredukowania twórczego wkładu przy tworzeniu w powyższych programach do minimum – poprzez wygenerowanie

<sup>24</sup> P. Gyertyanfy, *Copyright Protection ...*, s. 231.

<sup>25</sup> M. Perry, T. Margoni, *From Music Tracks...*, s. 6.

<sup>26</sup> J. McCutcheon, *The Vanishing Author in Computer-Generated Works: A Critical Analysis of Recent Australian Case Law*, *Melbourne University Law Review* 2013, t. 36, s. 229. Należy zaznaczyć, iż zaproponowana przez J. McCutcheona terminologia nie jest jednolita. D. Flisak np. używa terminu *computer aided work* (zob. D. Flisak, *Komentarz do art. 1...*).

utworu za pomocą określonych komend, które nie służą wyrażeniu twórczej idei, a jedynie są nakazem określonego działania<sup>27</sup>. W ten sposób powstają utwory disco polo, techno czy też podkłady do filmów instruktażowych lub erotycznych. „Wkład twórczy” osoby obsługującej program komputerowy można wtedy przyrównać do pracy fotografa, który stawiając aparat w przypadkowym miejscu oraz korzystając z funkcji samowyzwalacza, cały proces twórczy powierza przypadkowi. Bez względu na to, czy uznać takie działanie za czynność techniczną, czy też twórczą, nie ulega wątpliwości, że prowadzi ona do konkretnego efektu – powstania dzieła<sup>28</sup>.

Powyższe skłoniło doktrynę anglosaską do stworzenia koncepcji „użytkownika”, która polega na przyznaniu praw autorskich do utworu osobie obsługującej program komputerowy<sup>29</sup>. Zyskała ona największą popularność, co szybko znalazło odzwierciedlenie w normie prawnej, którą implementowano do niektórych porządków prawnych, np. Wielkiej Brytanii czy Nowej Zelandii. Polega ona na domniemaniu, że osoba użytkująca program wniosła wkład twórczy w powstanie utworu generowanego komputerowo. Fakt, czy tego typu utwór bądź jego fragment rzeczywiście podlega ochronie prawnoautorskiej, weryfikowany jest jedynie w przypadku sporu sądowego (np. w sporze o naruszenie majątkowych praw autorskich), dokładnie według tej samej procedury, która przewiduje badanie oryginalności<sup>30</sup> utworów zrodzonych jedynie dzięki pracy człowieka (bez udziału sztucznej inteligencji). Przechodząc na grunt ustawy o prawie autorskim i prawach pokrewnych, należy przypomnieć, że aby utwór został objęty ochroną prawnoautorską, musi być efektem pracy człowieka. Niemniej, poza nielicznymi wyjątkami, osoba obsługująca program komputerowy prawie zawsze wnosi, choćby minimalny, wkład twórczy w powstanie utworu muzycznego. Zagadnienie to wiąże się z następującymi pytaniami: Czy ochroną prawną powinien być objęty jedynie wkład twórczy człowieka? Jak – zakładając, że mamy do czynienia ze „współtwórczością” nierozłączną (obie strony:

<sup>27</sup> Na przykład „utwór w tempie 60, metrum 4/4, w stylu disco, w tonacji C-dur” – tego typu komenda nie może być uznana za utwór w rozumieniu prawa autorskiego, gdyż nie wychodzi poza zwykle wskazówki techniczne, za którymi nie idzie ani charakter twórczy, ani oryginalny.

<sup>28</sup> Celowo użyłam w tym momencie słowa „dzieła”, gdyż „utwór” stanowi termin prawniczy, zaś na tym etapie rozważań nie można określić, czy muzyka generowana komputerowo spełnia przesłanki art. 1 PrAut.

<sup>29</sup> Tak np. M. Perry, T. Margoni, *From Music Tracks...*, s. 7; D. Glasser, *Copyrights in computer-generated...*, s. 6; P. Gyertyanfy, *Copyright Protection...*, s. 233.

<sup>30</sup> W krajach anglosaskich warunkiem objęcia ochroną jest oryginalność utworu, w Polsce zaś jego twórczy i indywidualny charakter.

i komputer, i człowiek pracują na tworzywie muzycznym) – odróżnić sfery chronione w utworze od sfer niechronionych (generowanych przez program)? W jaki sposób obiektywnie określić procentowy wkład twórczy człowieka i maszyny? Czy takie ustalenia należy pozostawić sumieniu współtwórcy – człowieka? Czy i w jakim zakresie współtwórcy – człowiekowi przysługuje roszczenie o naruszenie autorskich praw autorskich do utworu współtworzonego komputerowo? Czy nie doszliśmy do momentu, w którym przedmiotem ekspertyzy biegłego nie będzie badanie, czy bezprawnie zapożyczony fragment muzyczny posiada cechy indywidualne, tylko czy fragment w ogóle jest dziełem człowieka?

### **Przejaw działalności twórczej osoby obsługującej program komputerowy**

Zgodnie z art. 1 PrAut „Przedmiotem prawa autorskiego jest każdy przejaw działalności twórczej o indywidualnym charakterze, ustalony w jakiejkolwiek postaci, niezależnie od wartości, przeznaczenia i sposobu wyrażenia”. Co istotne, zarówno doktryna jak i orzecznictwo sądowe precyzowały treść powyższego artykułu o jeszcze jedną przesłankę – przejaw działalności twórczej musi być rezultatem pracy człowieka<sup>31</sup>. Wydaje się więc, iż utwór generowany komputerowo, jako utwór niebędący dziełem człowieka, nie powinien być objęty ochroną, nawet gdyby efekt pracy programu dawałby unikatowy, niespotykany dotąd efekt. Niemniej w praktyce osoba obsługująca program dokonuje ingerencji w powstanie utworu, choćby w minimalnym zakresie. Minimalny zakres ingerencji przejawia się w wyborze i sprowadza się często do wyboru gatunku, rytmu, tempa, instrumentacji, selekcjonowania brzmień, miksowania, czyli łączenia wygenerowanego materiału w spójną formę muzyczną. Należy więc odpowiedzieć na pytanie, czy powyższe działania mogłyby zostać uznane za wkład twórczy?

Powyższa problematyka była już rozstrzygana przez orzecznictwo i doktrynę w kontekście m.in. pracy dyskdżokejów<sup>32</sup> czy twórców utworów fotograficznych. Fotografia, podobnie jak CGW, może powstać z minimalnym wkładem twórczym człowieka bądź też nawet w ogóle bez jego udziału. Jak zauważają

---

<sup>31</sup> Tak m.in. Wyrok Sądu Apelacyjnego w Krakowie z dnia 30 grudnia 2014 r., sygn. akt I Aca 1433/14, LEX nr 1651904; Wyrok Sąd Apelacyjnego w Katowicach z dnia 12 stycznia 2016 r., sygn. akt III AUa 366/15, LEX nr 1997499; D. Flisak, *Komentarz do art. 1...; Prawo autorskie. Komentarz do wybranych przepisów*, red. M. Siciarek, LexisNexis 2014; *Ustawa o prawie autorskim i prawach pokrewnych*, red. J. Barta, R. Markiewicz, Warszawa 2003.

<sup>32</sup> Zob. więcej na ten temat K. Piesiewicz, *Utwór muzyczny i jego twórca*, Warszawa 2009, s. 89 i n.

P. Białecki i H. Tuchołka, „Fotografia jest o tyle wyjątkowa, że przy zaistnieniu określonych przesłanek (co wcale nie jest przypadkiem rzadkim) doszukiwanie się jej oryginalnego charakteru będzie niezwykle trudne<sup>33</sup>. Pomijając przesłankę świadomości tworzenia utworu czy twórczej »myśli« człowieka, doprowadzamy zatem, szczególnie w przypadku fotografii, do sytuacji, w której kryterium indywidualnego piętna twórcy sprowadzone zostaje do przypadkowego naciśnięcia migawki (...). Nie jest możliwe jednoznaczne wskazanie granicy pomiędzy utworem fotograficznym i fotografią niebędącą utworem<sup>34</sup>. R. Sarbiński, choć do powyższego stwierdzenia odnosi się niezwykle krytycznie, przyznaje, że do objęcia utworu fotograficznego ochroną prawnoautorską wystarczy wskazać choć jeden minimalny element twórczy, jak np. wybór momentu fotografowania (moment „naciśnięcia migawki”)<sup>35</sup>.

Obserwując stanowiska w zakresie ochrony prawnej utworów fotograficznych, można stwierdzić, że część przedstawicieli doktryny<sup>36</sup> idzie w kierunku liberalizowania przesłanki wkładu twórczego, w szczególności w zakresie tzw. nowych dziedzin artystycznych. Według J. Barty i R. Markiewicza u podstaw takiego działania leży „poczucie sprawiedliwości u stosujących lub interpretujących prawo”<sup>37</sup>. Przecież przy obejmowaniu ochroną artystycznych wykonań, czy przy przyznawaniu praw producentowi fonogramu, nie bada się ani stopnia artyzmu, ani nakładu pracy, ani jakiegokolwiek wkładu – czy to indywidualnego, czy też twórczego<sup>38</sup>. Skoro więc prawa pokrewne pozbawione są przesłanki wkładu twórczego oraz indywidualnego piętna, to analogiczne podejście powinno cechować prawa autorskie. Ponadto J. Barta i R. Markiewicz wskazują dodatkowo na praktyczny aspekt: „W przypadku wielu kategorii dzieł (...), a także przy rozpatrywaniu kwestii, które elementy utworu podlegają ochronie (...) ocena

---

<sup>33</sup> Autorzy wskazują tu np. zdjęcia lotnicze czy fotografię astronomiczną (P. Białecki, H. Tuchołka, *Fotografia na tle prawa autorskiego*, „Monitor Prawniczy” nr 3/2002, s. 120).

<sup>34</sup> Tamże.

<sup>35</sup> R. Sarbiński, *Utwór fotograficzny i jego twórca w prawie autorskim*, Zakamycze 2004, s. 100.

<sup>36</sup> Odmienne uważają m.in. W. Machała, J. Późniak-Niedzielska, E. Traple, którzy opowiadają się za zastrzeżeniem rygorów obejmowania utworów ochroną prawnoautorską (zob. W. Machała, *Utwór. Przedmiot prawa autorskiego*, Warszawa 2013, s. 150; J. Późniak-Niedzielska, *Wprowadzenie. Pojęcie utworu*, w: *System prawa prywatnego...*, s. 10; E. Traple, *Dzieło zależne jako przedmiot prawa autorskiego*, Warszawa 1979, s. 32 i n.). W. Machała opowiada się wręcz za zastrzeżeniem ochrony jedynie do tych dzieł, które posiadają „doniosłość kulturową” (W. Machała, *Utwór...*, s. 150).

<sup>37</sup> J. Barta, R. Markiewicz, *Prawo autorskie*, Warszawa 2016, s. 56.

<sup>38</sup> Tamże, s. 55.

istnienia cech indywidualności jest bardzo trudna (jeżeli w ogóle możliwa) i traci znaczenie, gdyż w istocie musiałaby być oparta na wyłącznie na intuicyjnym przekonaniu<sup>39</sup>. Cechę indywidualności można określić tylko na podstawie analizy utworu, a więc *de facto* w wyjątkowych przypadkach (np. w ramach dowodu z opinii biegłego). J. Barta i R. Markiewicz dodają ponadto, że „zacieranie granic stosowania prawa autorskiego oraz przestrzeganie zasady, że nawet minimalny wkład pracy twórczej człowieka wystarcza do przyznania ochrony autorskoprawnej w istocie przybliża do przyjęcia domniemania (domniemania faktycznego) w sprawie obejmowania autorską ochroną rezultatu pracy człowieka<sup>40</sup>. Chociaż do powyższego założenia odnoszą się bardzo krytycznie<sup>41</sup>, praktyka wykazuje, iż na gruncie społecznym takie domniemanie istnieje. Wytwórcie płytowe, producenci filmowi zawierają z twórcami muzyki umowy licencyjne bez względu na to, jak bardzo wyprodukowana przez nich muzyka jest banalna i odtwórcza i bez względu na to, w jakim stopniu muzyka ta jest dziełem człowieka. Związek Artystów i Kompozytorów Polskich rejestruje powyższe utwory, pod warunkiem spełnienia wymogów formalnych (wypełnienie zgłoszenia, przedłożenie ich nagrania na nośniku bądź zapisu nutowego), nadawcy za ich rozpowszechnianie w mediach odprowadzają do organizacji zbiorowego zarządzania tantiemami. Ustalenia zaś, czy powyższe utwory mogą być przedmiotem prawnoautorskiej ochrony, może nastąpić jedynie na drodze sporu sądowego, gdyż, jak słusznie zauważają J. Barta i R. Markiewicz, „cechę indywidualności należy stwierdzać tylko na podstawie analizy utworu<sup>42</sup>, której bez posiadania wiadomości specjalnych (w tym przypadku wiedzy z zakresu teorii muzyki) nie da się rzetelnie wykonać.

J. Barta i R. Markiewicz sugerują, że przy rozpatrywaniu autorskiej ochrony konieczne jest dodatkowo staranne wyważenie racji i rozpatrzenia okoliczności usprawiedliwiających przyznanie, bądź nie, eksploatacyjnego monopolu<sup>43</sup>. Podążając za tą hipotezą, nie sposób, poza argumentami światopoglądowymi, znaleźć

---

<sup>39</sup> *Ustawa o prawie autorskim...*, red. J. Barta, R. Markiewicz, s. 64.

<sup>40</sup> J. Barta, R. Markiewicz, *Prawo autorskie*, s. 55.

<sup>41</sup> Podobnie też uznał Sąd Apelacyjny w Łodzi w wyroku z dnia 17 grudnia 2002 r., podnosząc, że „na gruncie prawa polskiego brak jest podstaw do formułowania domniemania twórczego i indywidualnego charakteru dzieła” (Wyrok Sądu Apelacyjnego w Łodzi z dnia 17 grudnia 2002 r., sygn. akt I ACa 254/02, LEX nr 535064).

<sup>42</sup> *Ustawa o prawie autorskim...*, red. J. Barta, R. Markiewicz, s. 63.

<sup>43</sup> Tamże, s. 64.

racjonalne uzasadnienie dla nieprzyznawania praw autorskich osobom tworzącym utwory muzyczne za pośrednictwem programów komputerowych. Skoro już jednej dziedzinie sztuki (fotografii) przyznajemy niezwykle zliberalizowane kryteria objęcia ochroną, to nieuzasadnione i niesprawiedliwe byłoby, aby innej dziedzinie sztuki narzucić kryteria rygorystyczne. Podzielając w pełni pogląd, że tego typu działanie jest sprzeczne z pierwotnymi założeniami ustawy o prawie autorskim i prawach pokrewnych, której celem jest ochrona unikatowej więzi autora z utworem<sup>44</sup>, a nie prawideł wolnego rynku, należy pogodzić się z faktem, iż postęp techniczny narzuca konieczność sięgania po kompromisy. Wyłączenie spod ochrony prawnoautorskiej utworów muzycznych generowanych komputerowo jest działaniem bezsensownym, bo skazanym na niepowodzenie. Za objęciem prawnoautorską ochroną CGW przemawiają więc nie tylko argumenty prawne – większość utworów generowanych komputerowo posiada minimalny wkład twórczy człowieka, przejawiający się w wyborze, ale również pragmatyczny: każda osoba obsługująca program może bezkarnie przypisać sobie autorstwo takiego utworu, twierdząc, że pochodzi on od niej, nie zaś od programu. Nie posiadamy obecnie narzędzi, które byłyby w stanie sprawdzić prawdziwość takiego oświadczenia, tj. zweryfikować, czy dany utwór muzyczny stanowi rezultat działań człowieka, czy maszyny. Trafnym postulatem *de lege ferenda* wydaje się rozwiązanie, aby dziedziny artystyczne, w których wkład twórczy lub indywidualne piętno jest trudne do ustalenia, w tym taka działalność, która w swej specyfice w dużej mierze posiłkuje się maszynami, stała się przedmiotem praw pokrewnych<sup>45</sup>. Drugim rozwiązaniem wartym rozważenia jest wprowadzenie, śladem krajów anglosaskich, *lex specialis* stanowiącym wprost, iż prawo autorskie do utworu wygenerowanego przez program komputerowy przysługuje osobie korzystającej z tego programu.

### **„Współtwórczość” maszyny w utworach tworzonych za pośrednictwem programu komputerowego**

Zaznaczyć należy, iż obecnie CGW zagospodarowały skromny obszar muzyki, jakim są przede wszystkim tapety dźwiękowe czy też muzyka techno. Znacznie częstszym i powszechniejszym zjawiskiem jest rozpowszechnianie

---

<sup>44</sup> Protokół Komisji Kodyfikacyjnej Prawa Autorskiego z dnia 7 grudnia 1920 r., w: *Protokoły obrad sekcji prawa cywilnego komisji kodyfikacyjnej Rzeczypospolitej Polskiej, Prawo autorskie*, Kraków 1921, s. 54.

<sup>45</sup> Zob. J. Barta, R. Markiewicz, *Prawo autorskie*, s. 57.



utworów, które w części zostały stworzone przez człowieka, a w części zaś przez program komputerowy (*computer-assisted work* – CAW). Powszechną praktyką jest np. generowanie podkładów rytmicznych czy też generowanie akompaniamentu sekcji dętej do stworzonego przez człowieka utworu muzycznego. Fakt objęcia ochroną utworu współtworzonego komputerowo jako całości, z uwagi na zauważalny wkład twórczy człowieka, wydaje się oczywisty. Utwór muzyczny z chwilą ustalenia, o ile spełnia kryteria wymienione w art. 1 PrAut, zostaje objęty ochroną w całości. Oznacza to, że przedmiotem prawa autorskiego staje się cały materiał muzyczny zawierający w sobie i elementy o charakterze twórczym, i nietwórczym. Cytując J. Bartę, „tylko zorganizowane całości muzyczne, o pewnym, choćby niewielkim stopniu złożoności, stanowią przedmiot prawnoautorskiej ochrony”<sup>46</sup>. Niemniej jednak rozciągnięcie ochrony na utwór jako spójną całość nie jest równoznaczne z ochroną poszczególnych składników nieposiadających twórczego i indywidualnego charakteru. Wątpliwości rodzi zagadnienie, czy możemy mówić o objęciu ochroną elementów będących jedynie efektem działania programu. Wyobraźmy sobie sytuację (znów wcale nie taką rzadką), w której kompozytor – człowiek tworzy atrakcyjną warstwę harmoniczną. Osadza ją w określonym rytmie, tempie, a następnie pozwala komputerowi, aby na podstawie powyższych danych wygenerował linię melodyczną. Czy sytuacja, w której osoba trzecia bez zgody użyłaby jedynie wygenerowanej komputerowo melodii, naruszyłaby prawa autora – człowieka? W moim odczuciu odpowiedź powinna być pozytywna. Bez twórczego wkładu autora – człowieka, który w pewnym zakresie determinuje kształt linii melodycznej poprzez narzucenie warstwy rytmiczno-harmonicznej, melodia wygenerowana przez program komputerowy nie uzyskalaby swojej treści. Wkład twórczy autora – człowieka pozostaje więc zauważalny.

Sprawa komplikuje się nieco w momencie, gdy to program komputerowy „inicjuje” proces twórczy. Przykładowo, generuje atrakcyjny, nieznany dotąd podkład rytmiczny, który następnie służy raperowi do stworzenia utworu hip-hopowego. Nie kwestionując, że taki utwór jako spójna całość staje się przedmiotem ochrony prawnoautorskiej, można zapytać, czy sama warstwa rytmiczna będzie chroniona. W moim odczuciu i tym razem odpowiedź powinna być twierdząca. Do powstania takiego fragmentu muzycznego prawie zawsze przyczynia

---

<sup>46</sup> J. Barta, *Dzieło muzyczne i jego twórca w świetle przepisów prawa autorskiego*, Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego, Prace z Wynałazczości i Ochrony Własności Intelektualnej nr 20, Kraków 1980, s. 54.



się choć minimalny wkład twórczy człowieka. Znow autor – człowiek zmuszony będzie choć w minimalnym stopniu ustalić swój pomysł poprzez wpisanie określonych komend do programu, dokonanie selekcji zaproponowanego materiału, a następnie jego obróbki. Po drugie, powyższy fragment staje się integralną częścią większej całości – tj. utworu muzycznego, który wraz z ustaleniem zostaje całkowicie objęty ochroną. Bezprawne jego wykorzystanie przez osobę trzecią, np. w innej piosence, stanowi więc będzie z pewnością naruszenie osobistego prawa autora do integralności utworu, wszak do tego doprowadzi rozdzielanie poszczególnych elementów dzieła przez osobę trzecią.

Można więc postawić tezę, iż wkład programu komputerowego w powstanie materiału muzycznego, dopóki mamy do czynienia z CAW, jako determinowany w mniejszym lub większym stopniu działalnością człowieka, może zostać uznany za mający osobiste piętno autora. Chroniony więc będzie i utwór jako całość, i jego poszczególne elementy, włączając te, które na skutek zainicjowanych przez autora – człowieka działań zostały wygenerowane przez program.

## Podsumowanie

Powyższe rozważania prowadzone były nie bez rozterek moralnych; głównie z uwagi na ich ekwilibrystyczny charakter – co gorsza, stojący w sprzeczności z ideą systemu *droit d' auteur*, który duży nacisk kładzie na osobowość twórcy, zaś uprawnienia majątkowe służą ochronie jego osobistego interesu<sup>47</sup>. Moment, w którym autor przestaje być widoczny, a jego miejsce zastępuje maszyna, może budzić sprzeciw. Stajemy jednak przed wyzwaniem postępu technicznego, którego ustawodawca nie przewidział i nie mógł przewidzieć. Pamiętając o pierwotnej funkcji prawa autorskiego, jaką jest ochrona interesów twórców, nie sposób zaprzeczyć, że wyłączenie spod ochrony muzyki generowanej komputerowo godziłoby w interes twórców – w szczególności, jeśli fragmenty „stworzone” przez program są jedynie elementem utworu. W dobie globalizacji, a przede wszystkim funkcjonowania utworów muzycznych w nowych mediach, nielogiczne i, po raz kolejny, szkodliwe dla twórców jest utrzymywanie sytuacji, w której w jednych krajach tego typu twórczość stanowi przedmiot prawno-

<sup>47</sup> J. Barta, R. Markiewicz, *Prawo autorskie*, s. 23–24. A. Strowel stwierdza wręcz, że prawo autorskie wywodzące się z ustawy francuskiej ma „święty charakter”, ściśle powiązany z uprawnieniami prawnonaturalnymi (A. Strowel, *Droit d'auteur and Copyright: Between History and Nature*, w: B. Sherman, A. Strowel, *Of Authors and Origins. Essays on Copyright*, Oxford 1994, s. 235.

autorskiej ochrony, a w innych nie. Również pozostawanie wiernym tradycji, choć zrozumiałe, sprzyjać będzie jedynie utrzymywaniu fikcyjnej sytuacji. Każda osoba obsługująca program komputerowy może przywłaszczyć sobie autorstwo wygenerowanego utworu, bez ponoszenia jakichkolwiek skutków czy konsekwencji, gdyż na obecnym stanie rozwoju, na niwie sztuki muzycznej, praktycznie niemożliwe jest odróżnienie efektu pracy człowieka i komputera. W odczuciu autorki najuczciwszym rozwiązaniem byłoby wprowadzenie do ustawy o prawie autorskim i prawach pokrewnych rozwiązania analogicznego do krajów anglosaskich – *lex specialis*, które rozwiewając wszelkie wątpliwości i spory, przyznałoby prawa autorskie do utworów generowanych komputerowo osobom obsługującym takie programy, bądź też, podążając za propozycją prof. J. Barty i prof. R. Markiewicza, zastanowienie się nad stworzeniem nowej kategorii praw pokrewnych.

## Literatura

- Ball B., *Artificial music: The computers that create melodies*, BBC News, 2014, <http://www.bbc.com/future/story/20140808-music-like-never-heard-before> (dostęp 19.07.2015).
- Badavas Ch.P., *MIDI Files: Copyright Protection for Computer-Generated Works*, 35 William & Mary Law Review 1994, nr 1135.
- Barta J., *Dzieło muzyczne i jego twórca w świetle przepisów prawa autorskiego*, Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego, Prace z Wynalazczości i Ochrony Własności Intelektualnej nr 20, Kraków 1980.
- Barta J., Markiewicz R., *Prawo autorskie*, Warszawa 2016.
- Barr R., *Computer-Produced Creations*, w: *WIPO Worldwide Symposium on the Intellectual Property Aspects of Artificial Intelligence*, Stanford 1991.
- Blackwell A., Collins N., *The Programming Language as a Musical Instrument*, Proceedings of Psychology of Programming Interest Group, Sussex 2005.
- Białecki P., Tuchołka H., *Fotografia na tle prawa autorskiego*, „Monitor Prawniczy” nr 3/2002.
- Blistein R., *Triumph of the Cyborg Composer*, Pacific Standard 2010, <https://psmag.com/triumph-of-the-cyborg-composer-620e5aead47e#.xq7td4jx1> (dostęp 20.06.2016).
- Błęszyński J., *Fotografia jako przedmiot prawa autorskiego*, Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego, Prace z Wynalazczości i Ochrony Własności Intelektualnej 1980, nr 23.

- Bleszyński J., *Twórczość jako przesłanka ochrony w polskim prawie autorskim w świetle doktryny i orzecznictwa*, w: *Współczesne problemy prawa prywatnego. Księga pamiątkowa ku czci profesora Edwarda Gniewka*, Warszawa 2010.
- Cope D., *Experiments in Music Intelligence*, w: *Proceedings of the International Computer Music Conference*, San Francisco 1987.
- Dornbusch P., *Computer Sound Synthesis in 1951: The Music of CSIRAC*, „Computer Music Journal” 2004, nr 28.
- Flisak D., *Komentarz do art. 1 ustawy o prawie autorskim i prawach pokrewnych*, w: *Prawo autorskie i prawa pokrewne. Komentarz.*, red. M. Bukowski, LEX 2015.
- Flisak D., *Pojęcie utworu w prawie autorskim – potrzeba głębokich zmian*, „Przegląd Prawa Handlowego” 2006, nr 12.
- Galanter P., *What is Generative Art? Complexity Theory as a Context for Art Theory*, referat wygłoszony podczas XV Generative Art International Conference, Generative Design Lab, Milan 2003.
- Gillick J., *A Clustering Algorithm for Recombinant Jazz Improvisations*, 2009, [http://wescholar.wesleyan.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1344&context=etd\\_hon\\_theses](http://wescholar.wesleyan.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1344&context=etd_hon_theses) (dostęp 20.09.2015).
- Grzybowski S., *Artysta wykonawca i jego dzieło a zagadnienia ochrony prawnej*, „Studia Cywilistyczne” 1968, t. 12.
- Gyertyyanfy P., *Copyright Protection of Coputer-Produced Creations*, w: *WIPO Worldwide Symposium on the Intellectual Property Aspects of Artificial Intelligence*, Stanford 1991.
- Hart R.J., *Copyright and computer generated works*, Aslib Proceedings 1988, Vol. 40, nr 6.
- Kościelniak P., *Sztuczna sztuka*, „Rzeczpospolita” 24.05.2016, <http://www.rp.pl/Nowe-technologie/305249899-Sztuczna-sztuka.html>
- McCutcheon J., *The Vanishing Author in Computer-Generated Works: A Critical Analysis of Recent Australian Case Law*, Melbourne University Law Review 2013, t. 36.
- Machała W., *Utwór. Przedmiot prawa autorskiego*, Warszawa 2013.
- Małek L., *Cytat w świetle prawa autorskiego*, Warszawa 2011.
- Michalski B., *Fotografia jako przedmiot prawa autorskiego*, „Refleks” 1969, nr 10.
- Miranda E.R., *Readings in Music and Artificial Intelligence*, New York 2013.
- Perry M., Margoni T., *From Music Tracks to Google Maps: Who Owns Computer-generated Works?*, „Law Publications” 2014, nr 27.
- Piesiewicz K., *Utwór muzyczny i jego twórca*, Warszawa 2009.
- Prawo autorskie i prawa pokrewne. Komentarz*, red. J. Barta, R. Markiewicz, LEX 2011.

- Samuelson P., *Allocating Ownership Rights in Computer-Generated Works*, University of Pittsburgh Law Review 1985, t. 47, nr 1185.
- Sarbiński R.M., *Utwór fotograficzny i jego twórca w prawie autorskim*, Zakamycze 2004.
- Sherman B., Strowel A., *Of Authors and Origins. Essays on Copyright*, Oxford 1994.
- Sorensen A., *The Concert Programmer – OSCON 2014*, <https://www.youtube.com/watch?v=yY1FSsUV-8c>
- Smith S., *Iamus: Is this the 21st century's answer to Mozart?*, BBC News, <http://www.bbc.com/news/technology-20889644> (dostęp 4.06.2016).
- System Prawa Prywatnego t. 13. Prawo autorskie*, red. J. Barta, R. Markiewicz, Warszawa 2013.
- Sztuka generatywna, czyli sztuka maszyn*, 2015, <http://www.fpiec.pl/post/2015/07/02/sztukageneratywna> (dostęp 20.10.2015).
- Traple E., *Dzieło zależne jako przedmiot prawa autorskiego*, Warszawa 1979.
- Ustawa o prawie autorskim i prawach pokrewnych*, red. J. Barta, R. Markiewicz, Warszawa 2003.
- Ustawa o prawie autorskim i prawach pokrewnych. Komentarz*, red. E. Ferenc-Szydełko, Warszawa 2011.
- Wiggins G.A., *Computer Models of Musical Creativity: A Review of Computer Models of Musical Creativity by David Cope*, Literary and Linguistic Computing 2008, Vol. 23, No. 1.

### **Akty normatywne**

- Konwencja berneńska o ochronie dzieł literackich i artystycznych z dnia 9 września 1886 r., przejrzana w Berlinie dnia 13 listopada 1908 r. i w Rzymie dnia 2 czerwca 1928 r. (ratyfikowana zgodnie z ustawą z dnia 5 marca 1934 r.) (Dz.U. 1935 nr 84, poz. 515).
- Ustawa z dnia 4 lutego 1994 r. o prawie autorskim i prawach pokrewnych (Dz.U. 1994 nr 24, poz. 83).
- Copyright Act of 1976, 17 U.S.C. §§ 101-810, Pub. L. 94-553 (Oct. 19, 1976), <http://www.copyright.gov/title17/circ92.pdf> (dostęp 20.06.2016).
- Copyright, Design and Patents Act, U.K. 1988, <http://www.legislation.gov.uk/ukpga/1988/48/contents> (dostęp 10.06.2016).
- South Africa Copyright Act, No. 98 of 1978, <http://www.nlsa.ac.za/downloads/Copyright%20Act.pdf> (dostęp 10.06.2016).
- Copyright Act 1994/143, Nowej Zelandii, <http://www.legislation.govt.nz/act/public/1994/0143/latest/DLM345634.html> (dostęp 10.06.2016).

## Orzecznictwo

### Polska

Wyrok Sądu Apelacyjnego w Krakowie z dnia 30 grudnia 2014 r., sygn. akt. I Aca 1433/14, LEX nr 1651904; Wyrok Sądu Apelacyjnego w Łodzi z dnia 17 grudnia 2002 r., sygn. akt I ACa 254/02, LEX nr 535064

### Stany Zjednoczone

*Apple Computer, Inc. v. Franklin Computer Corp.*, 714 F.2d 1240 (3d Cir. 1983), <http://law.justia.com/cases/federal/district-courts/FSupp/545/812/1432138/> (dostęp 20.06.2016).

*Carson v. Here's Johnny Portable Toilets*, 698 F.2d 831 (6th Circuit 1983), <http://law.justia.com/cases/federal/district-courts/FSupp/498/71/1652758/> (dostęp 20.06.2016).

*Waits v. Frito-Lay*, 978 F.2d 1093 (9th Circuit 1992), <http://law2.umkc.edu/faculty/projects/ftrials/communications/waits.html> (dostęp 20.06.2016).

*Jarvis v. A&M Records* 927 F. Supp. 282 (D.N.J. 1993), <http://mcir.usc.edu/cases/1990-1999/Pages/jarvisamrecords.html> (dostęp 20.06.2016).

*Alfred Bell & Co. Ltd. v. Catalda Fine Arts, Inc.* 191 F.2d 99 (2d Cir. 1951), <http://law.justia.com/cases/federal/appellate-courts/F2/191/99/91570/> (dostęp 20.06.2016).

### Raporty

National Commission on New Technological Uses of Copyright Works, 1978, *Final Report of the National Commission on New Technological Uses of Copyrighted Works*, Library of Congress, Waszyngton., <http://people.ischool.berkeley.edu/~bcarver/mediawiki/images/8/89/CONTU.pdf> (dostęp 12.02.2016).

Komisja Kodyfikacyjna Prawa Autorskiego, *Protokoły obrad sekcji prawa cywilnego komisji kodyfikacyjnej Rzeczypospolitej Polskiej, Prawo autorskie*, Kraków 1921.

### Strony www

<http://www.koenigproject.nl/indexe.htm> (dostęp 20.07.2015).

<http://www.apple.com/pl/pr/library/2013/07/16Apple-Unveils-Logic-Pro-X.html> (dostęp 20.06.2016).

<http://magenta.tensorflow.org/welcome-to-magenta> (dostęp 20.06.2016).

---

**COMPUTER-GENERATED MUSIC AS A SUBJECT OF COPYRIGHT  
PROTECTION IN POLISH DOCTRINE AND LAW  
AND ANGLO-SAXON DOCTRINE AND LAW**

The article discusses the issue of granting copyright to computer-generated and computer-assisted works. Even though this subject has been widely examined in Western countries in the 1990s, for some reason it was not widely covered in Poland. Meanwhile, computer programmes have become main composing tools used by musicians. The music we hear on the radio is more often than not an effect of computer, not human, work. Polish Copyright law grants a right to authorship only in cases when a work remains an effect of human activity. This gives rise to the question whether the music that surrounds us is copyright free and belongs to the public domain. On the other hand, in some Anglo-Saxon countries, copyright related to computer-generated works is granted to the person by whom the arrangements necessary for the creation of the work are undertaken. The following article contains an overview of theoretical concepts underlying the authorship of computer-generated works, discusses various legal solutions to the problem exercised abroad and provides evidence in support of the thesis that in spite of the harsh and rigorous provisions contained in Polish Copyright law, it is possible to grant copyright protection to computer-generated works.

**Keywords:** computer-generated works, computer-assisted works, author, authorship, work, joint authorship.